



Polysèmes

Revue d'études intertextuelles et intermédiaires

16 | 2016

Traversées

Du *Quatuor d'Alexandrie* au *Quintette d'Avignon* de Lawrence Durrell : le cheminement erratique du « lecteur-cartographe »

From The Alexandria Quartet to The Avignon Quintet: the erratic wandering of the "cartographer-reader" in Lawrence Durrell's fiction

Isabelle Keller-Privat



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/polysemes/1532>

DOI : 10.4000/polysemes.1532

ISSN : 2496-4212

Éditeur

SAIT

Référence électronique

Isabelle Keller-Privat, « Du *Quatuor d'Alexandrie* au *Quintette d'Avignon* de Lawrence Durrell : le cheminement erratique du « lecteur-cartographe » », *Polysèmes* [En ligne], 16 | 2016, mis en ligne le 15 novembre 2016, consulté le 03 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/polysemes/1532> ; DOI : 10.4000/polysemes.1532

Ce document a été généré automatiquement le 3 mai 2019.

Polysèmes

Du Quatuor d'Alexandrie au Quintette d'Avignon de Lawrence Durrell : le cheminement erratique du « lecteur-cartographe »

From The Alexandria Quartet to The Avignon Quintet: the erratic wandering of the “cartographer-reader” in Lawrence Durrell’s fiction

Isabelle Keller-Privat

NOTE DE L'AUTEUR

Nous empruntons l'expression « lecteur-cartographe » à l'ouvrage de Liliane Louvel *Texte/Image : images à lire, textes à voir* (PUR., 2002, 126) au sein duquel l'étude consacrée à « L'œil cartographique du texte » a inspiré ce travail.

- 1 Bien qu'aucune carte ne figure dans les romans de Durrell, le *Quatuor d'Alexandrie* et le *Quintette d'Avignon* usent de renvois précis à des cartes authentiques, telle celle de l'Alexandrie de Forster, *a priori* destinée à renforcer « l'effet de réel ». On assiste alors à une écriture véritablement topographique dans la mesure où la carte, sans être citée, se trouve insérée dans le texte par le jeu de la description. Mais cette topographie se révèle surprenante, nous proposant dans un double mouvement l'écriture de la ville et sa décomposition. La carte réelle devient alors le prétexte à une extension rhizomatique de l'espace et se fait à la fois géographie imaginaire et textuelle au fil des retours et des appels à travers lesquels le texte reconstruit et déconstruit simultanément le territoire de la fiction. Lawrence Durrell nous invite ainsi à arpenter au sens figuré et au sens premier de « prendre la mesure » un espace géographique qui se transmue progressivement en espace littéraire.

- 2 Il s'agit donc de s'interroger sur les sens de cette traversée qui reconfigure l'espace géographique en un espace littéraire instable et protéiforme en contraignant le lecteur à jouer avec un double système de coordonnées : celui de l'espace textuel et celui de sa dimension cartographique. Le texte se fait alors mise en abyme de la carte, répétant ce même désir d'englober le monde connu. Dans ces conditions, la carte durrellienne devient cette topographie onirique qui hante la mémoire du marcheur, circonscrit l'anamnèse et se replie en un étrange piège optique. Figure emblématique de cette écriture cartographique, la carte des morts, carte serpentine enserrant les noms des morts dans ses spirales concentriques, trahit alors ce fantasme qui hante l'œuvre d'enserrer le monde dans ses rets, d'emprisonner l'espace pour mieux maîtriser le temps.

Géographie alexandrine et / ou durrellienne dans le *Quatuor* ?

- 3 L'une des premières descriptions géographiques d'Alexandrie, situant l'axe principal de la cité entre le Mouseion et la Sôma, c'est-à-dire au carrefour de la rue Rosette ou Voie Canopique et de la rue Nebi-Daniel, semble être directement inspirée par le texte de Forster, *Alexandria: A History and a Guide*¹. Or, cette première description organisée de la ville à laquelle se livre le narrateur Darley nous offre une image éclatée d'Alexandrie, à la fois ville réelle et légendaire, où la relation entre le Mouseion et la Sôma reste implicite puisque le carrefour des deux avenues principales de la ville disparaît dans le blanc du texte. Le tombeau d'Alexandre précède en effet l'évocation du Mouseion mais le lien spatial entre ces deux repères géographiques et historiques n'est pas explicité. Le croisement des deux voies constitue ainsi une ellipse au creux de la carte du texte, comme si l'intersection se faisait à la jonction des deux paragraphes de la page 38. La réorganisation du plan de la ville structuré autour des deux centres de gravité que sont la Sôma et le Club des Courtiers correspond en réalité au déplacement de l'axe central, puisque à l'opposition du centre spirituel qu'est la Sôma, lieu de sépulture d'Alexandre, et du centre intellectuel qu'était le Mouseion avec son immense bibliothèque, Darley substitue celle du pôle économique du Club des Courtiers et du pôle de la traversée intérieure accomplie par Justine :

Now even the city had two centres of gravity [...]. Its spiritual centre was the forgotten site of the Soma [...]; its temporal site the Brokers' Club. [...] The one symbolized for me the great conquests of man in the realms of matter, space and time—which must inevitably yield their harsh knowledge of defeat to the conqueror in his coffin; the other was no symbol but the living limbo of free will in which my beloved Justine wandered, searching with such frightening singleness of mind for the integrating spark which might lead her into a new perspective of herself.²

- 4 Cette opposition, loin de constituer un repère stable, se traduit paradoxalement par un rapport d'attraction magnétique qui unit les contraires au lieu de les distinguer : « [...] and between them the temperament of its inhabitants sparked harshly like a leaky electric discharge » (J 38). Ce courant électrique unissant les deux extrêmes abolit toute distinction rigide et signale la nature hétérogène de la ville, où les frontières entre les catégories opposées sont estompées. Ce phénomène de contamination des extrêmes participe de l'écriture brouillée de la carte au sein de laquelle les caractéristiques d'un pôle servent à définir son contraire : « [...] its *temporal site* the Brokers' Club where like *Caball*³ the cotton brokers sat to sip their coffee [...] » (J 39).

5 Paradoxalement, c'est donc le monde de la Kabbale, appartenant au domaine spirituel et donc au pôle de la Sôma, qui sert à décrire son opposé, celui de la finance. Le texte croise et mêle ces deux sphères d'activité, comme si l'écriture elle-même se soumettait au dynamisme de la décharge électrique établissant la tension entre les deux pôles. Dans un jeu troublant de coordonnées croisées, « the one » vient reprendre la Sôma quelques lignes plus haut en la définissant par contraste avec ce qui constitue l'univers des marchands : « the realms of matter, space and time ». Simultanément, « the other » renvoie au milieu des affaires auquel Justine appartient à travers son mariage, un univers qui se trouve rattaché à celui des Gnostiques et de Paracelse.

6 Ainsi, ce qui semblait s'annoncer comme une approche factuelle de la ville opère en réalité un glissement subreptice, unissant l'univers de la matière et celui de l'esprit dans la même chute – celle du monde financier d'un côté, destiné à subir le même sort que celui du « conquérant dans son cercueil », et de l'autre, celle de la quête spirituelle qui n'offre que le travestissement du salut :

In her, as an Alexandrian, licence was in a curious way a form of self-abnegation, a travesty of freedom; and if I saw her as an exemplar of the city it was not of Alexandria, or Plotinus that I was forced to think, but of the sad thirtieth child of Valentinus who fell, "not like Lucifer by rebelling against God, but by desiring too ardently to be united to him." Anything pressed too far becomes a sin. (J 39)

7 Ce que nous offre alors Darley n'est pas la reconstruction rationnelle de la topographie d'Alexandrie mais sa dislocation à travers la superposition de la carte urbaine et de la carte spirituelle, entraînant dans un même mouvement ses fondateurs mythiques et ses personnages. L'écriture associant les contraires et dévoilant la chute de l'Alexandrie légendaire se fait le miroir de cette unité brisée, révélant la cité non telle qu'elle est mais telle qu'elle se défait.

8 Lawrence Durrell, en reprenant le guide de Forster, convie alors le lecteur à redécouvrir la ville onirique qui se cache derrière la réalité. La carte de l'Alexandrie durrellienne se déploie ainsi différemment selon le personnage qui la parcourt. On a alors affaire à une géographie de l'âme, sorte de carte du tendre, qui en dit plus long sur le cheminement intérieur des personnages que sur la réalité de la cité égyptienne. Durrell écrivant Alexandrie livre à ses lecteurs ce que Julien Gracq appelle « une époque-pays totalement en marge de la chronologie comme de la géographie », comme si le monde extérieur n'existait plus que « comme empreinte en creux de l'homme » (Gracq 28, 43).

9 L'espace mnémonique reflète en effet le traumatisme des personnages, comme lorsque la cité paraît s'écrouler autour de Darley, au début de sa relation avec Justine et après le départ de cette dernière ; les références toponymiques se succèdent sans ordre ou, plus précisément, sans logique géographique :

It is as if the whole city had crashed about my ears: I walk slowly to the flat, aimlessly as survivors must walk about the streets of their native city after an earthquake, surprised to find how much that had been familiar has changed, rue Piroua, rue de France, the Terbana mosque (cupboard smelling of apples), rue Sidi Abou El Abbas (water-ices and coffee), Anfouchi, Ras El Tin (Cape of Figs), Ikingi Mariut (gathering wild flowers together, convinced she cannot love me), equestrian statue of Mohammed Ali in the square... General Earle's comical little bust, killed Sudan 1885... [...] the tombs of Kom El Shugafa, darkness and damp soil, both terrified by the darkness... Rue Fuad as the old Canopic Way, once rue Rosette... (J 177-178)

- 10 La nouvelle Alexandrie qui s'offre à Darley, trouée de points de suspension, comme écartelée après la séparation des amants, se disloque dans la mémoire du narrateur qui ne voit plus la cité présente à ses yeux mais celle, révolue, qui servit de scène à ses déambulations avec Justine. Ce que Darley ne peut reconnaître, ce n'est donc pas Alexandrie même, mais la cité fantasmée habitée par la femme aimée. Il s'y retrouve aussi perdu que le rescapé d'un tremblement de terre, tremblement métaphorique qui bouleverse le plan de la ville : Alexandrie ne se construit plus alors comme une entité géographique mais selon une logique purement associative. Les rues et les places n'existent plus que par leur lien de contiguïté avec l'instant regretté et le lecteur se perd à tenter d'y voir le trajet précis du personnage. Les énumérations toponymiques déchirent la ville entre son centre commercial de la place Mohammed Ali et de la rue Fuad, Ikingi Mariut situé à une quinzaine de kilomètres à l'ouest d'Alexandrie et les catacombes de Kom el-Chougafa à la pointe sud de la ville. L'accumulation de rues et de places s'essaie en réalité à recomposer non la carte de la ville mais celle de l'histoire de Darley et de Justine, pour n'en livrer que des bribes de souvenirs partagés avec Justine, tels l'odeur des pommes, les glaces, le café ou les fleurs des champs. Darley échoue ainsi à reconstituer dans le temps de l'écriture le bonheur passé et l'espace qui y est attaché ; on retrouve ici l'analyse que propose Michel Beaujour de cette archéologie morcelée du souvenir :

[...] les inscriptions restent lacunaires et les images, mutilées. L'écrivain peut seulement tenter d'en constituer une encyclopédie fragmentaire, au long d'un système de lieux formant une mosaïque incomplète : l'essentiel s'est perdu dans les lacunes, mais c'est la lacune elle-même qui trouble par un excès de signifié [...]. (Beaujour 217)

- 11 Il n'est alors guère surprenant que la géographie de la ville soit comme contaminée par la cartographie affective : la fusion est telle entre la géographie physique et la géographie mnémonique que la toponymie de la ville « réelle » finit par en emprunter les résonances. C'est ainsi que le syntagme « Ras El Tin (Cape of Figs) » semble à nouveau juxtaposer la localisation géographique et la mémoire sensorielle alors qu'il s'agit tout simplement de la traduction du nom, ainsi que le précise Forster dans son guide : « The road leads on to the Yacht Club (left), and terminates at the Military Hospital which is beautifully situated on the rocky point of Ras-el-Tin (the "Cape of Figs") [...] » (141).
- 12 Le nom de lieu devient alors symptomatique, dans la mesure où il trahit la vision fantasmatique de l'espace qui s'imprime dans le regard des personnages : Alexandrie sert de point d'ancrage à la mémoire sensorielle qui reste la meilleure approximation de l'être cher que Darley a irrémédiablement perdu.
- 13 Arpenter la carte défaite est alors la seule façon de mesurer l'étendue du souvenir. L'errance au sein de l'espace géographique se donne alors à lire comme une errance intérieure au fil de laquelle les personnages découvrent non pas l'espace qu'ils habitent mais celui qui les habite. La ville devient alors métaphore de l'homme :

If you think of yourself as a sleeping city for example... what? You can sit quiet and hear the processes going on, going about their business; volition, desire, will, cognition, passion, conation. I mean like the million legs of a centipede carrying on with the body powerless to do anything about it. [...] You climb through the physical body, softly parting the muscle-schemes to admit you—muscle striped and unstriped; you examine the coil ignition of the guts in the abdomen, the sweetbreads, the liver choked with refuse like a sink-filter, the bag of urine, the red unbuckled belt of the intestines, the soft horny corridor of the oesophagus. [...] A whole city of

processes, a factory⁴ for the production of excrement, my goodness, a daily sacrifice.
(J 116-117)

- 14 La métaphore de l'usine avec son allumage, son siphon d'évier, son corridor, fait de la ville cette cité monstrueuse, sorte d'ancre dans lequel le personnage doit s'introduire pour essayer de le conquérir mais où il est constamment menacé d'anéantissement. L'être s'y voit déstructuré, à l'image de la cité alexandrine qui, par contamination métaphorique, apparaît comme écorchée vive : « We turn a corner and the world becomes a pattern of arteries [...] » (J 116).

D'Alexandrie à Avignon : la carte rhizomatique

- 15 Il n'est alors guère étonnant que la cité réapparaisse dans le *Quintette* comme cette carte défaite, cette esquisse à peine visible de « la cité originelle rêvée par le jeune Alexandre » :

I have said that there were no suburbs of the modern city and this is true ☐ but everywhere outside it in the sand of the desert, half-buried, were the extensive remains of ancient buildings, shattered archways, smashed causeways and musing lintels, and what often seemed to be partly demolished statues. So that we had some truthful inkling of the original dream-city of the boy Alexander [...]. (Mn 94)

- 16 C'est une cité démembrée que l'écrivain offre d'abord à ses lecteurs, une ville qui n'existe qu'à travers la projection imaginaire de son passé glorieux et qui n'est plus que l'ombre d'elle-même, comme le suggère l'isotopie du passage (« archways », « causeways », « lintels »), passage toujours rejeté vers cet ailleurs désormais hors d'atteinte. La cité engloutie par le sable vient refléter, à travers l'hypallage « musing lintels », la rêverie du promeneur qui ne peut franchir les portes de ce monde disparu.
- 17 Décrire Alexandrie reviendrait à esquisser la carte d'une disparition, sorte de chronique d'une mort annoncée et déjà consommée que le narrateur ne peut que déplorer et qui revient hanter la réalité présente comme un mirage obsédant : « la lumière voilée de l'après-midi » permet « tout juste d'imaginer » les marches du conquérant disparu. On retrouve ici la nostalgie du *Voyage en Orient* de Nerval :

L'Égypte est un vaste tombeau ; c'est l'impression qu'elle m'a faite en abordant sur cette plage d'Alexandrie, qui, avec ses ruines et ses monticules, offre aux yeux des tombeaux épars sur une terre de cendres. (89)⁵

- 18 De même, la description de la cité chez Durrell aboutit à une déconstruction implicite de son objet, qui apparaît de moins en moins tangible au fur et à mesure que le texte se déploie. Le texte glisse alors subrepticement de la description de la cité disparue vers celle de la cité à naître, dont Alexandre foule les dunes lors de sa conquête. Seules les bribes d'une écriture fragmentée par le double débrayage énonciatif (Bruce citant Piers citant Murray) permettent alors de localiser Alexandrie :

Alexandria is situated in 31° 13' 5" north latitude and 27° 35' 30" longitude, near Lake Mareotis, on an isthmus which connects with terra firma the peninsula that forms the two ports. (Mn 94)

- 19 Le repérage géographique se fait à partir de données obsolètes qui aboutissent à une sorte de mise en équation de la disparition de la ville ; on sait en effet que la localisation d'Alexandrie s'est considérablement modifiée dans les atlas modernes puisque la latitude de la cité est passée de 31° 13' à 31° 12' et sa longitude de 27° 35' à 29° 54'.

- 20 La cité qui resurgit alors se résume à une carte engloutie que vient refléter, en une mise en abyme vertigineuse, la Nef des Fous d'Avignon où viennent sombrer les personnages du *Quintette*. La cité des papes prend en effet corps comme cet enchevêtrement inquiétant de rues que Felix, Blanford, Sutcliffe, Livia et bien d'autres arpentent inlassablement au fil des pages, reproduisant et métaphorisant dans un même mouvement la disparition de la cité antique dans les sables de la mémoire. On comprend alors que la carte aux sources de la fiction oriente subrepticement le regard vers les dessous de la carte, c'est-à-dire vers cette cité unique qui se ramifie pour mieux échapper au plan. La carte se fait alors prétexte à une extension rhizomatique du champ de la mémoire et devient cette carte mouvante qui croît par la marge, dans l'entrelacs des réseaux définis par Gilles Deleuze et Félix Guattari :

La ville est le corrélat de la route. Elle n'existe qu'en fonction d'une circulation, et de circuits ; elle est un point remarquable sur des circuits qui la créent ou qu'elle crée. Elle se définit par des entrées et des sorties, il faut que quelque chose y entre et en sorte. Elle impose une fréquence. [...] C'est un réseau parce qu'elle est fondamentalement en rapport avec d'autres villes. [...] On a souvent insisté sur le caractère commercial de la ville, mais le commerce y est aussi bien spirituel, comme dans un réseau de monastères ou de cités-temples. Les villes sont des points-circuits de toute nature, qui font contrepoint sur les lignes horizontales ; elles opèrent une intégration complète, mais locale, et de ville en ville. Chacune constitue un pouvoir central, mais de polarisation ou de milieu, de coordination forcée. (539)

- 21 Avignon se construit véritablement comme ce « réseau » de circuits qui met le personnage à l'épreuve, lui renvoyant le reflet de sa propre solitude et l'enserrant dans ses boucles. Ainsi, la première promenade nocturne de Felix à travers Avignon⁶ s'inscrit dans le prolongement d'autres errances, telles celles de Pursewarden et de Darley dans les rues obscures d'Alexandrie⁷. Le réseau est explicitement textuel avant d'être géographique, rappelant l'œuvre antérieure et, en son sein, le passé de la narration⁸. Avignon surgit alors comme cette cité de l'esprit et de l'âme qui prend place dans un réseau de « circuits » littéraires pour offrir à la fois au lecteur des sorties et des entrées dans l'espace des cités et des œuvres et instaurer un « commerce [...] spirituel » tout autant qu'esthétique au cœur de l'écriture durrellienne.
- 22 L'errance de Felix redessine donc celle de Darley⁹. Le parcours de Felix se fait ainsi métaphorique du cachot intérieur emprisonnant le personnage. La récurrence du verbe « turn » caractérise sa progression : « he turned the dark corner » (Lv 380), « he [...] turned sharp right » (Lv 381), « he quickened his pace and turned away » (Lv 383), « Turning his back to the station » (Lv 384), « Turning, he ran to the door [...] The thought panicked him anew and turning, he hurried away into the darkness » (Lv 386). La promenade nocturne de Felix le mal nommé n'est alors pas sans évoquer l'image du prisonnier tournant en rond dans sa cellule. On constate en effet que l'itinéraire suivi par Felix est véritablement circulaire : de la Porte St Roch au sud-ouest de la ville à la Porte St Charles puis à la Porte de la République qui mène au cœur de la cité et à la chapelle des Pénitents Gris, Felix descend la rue Bon Martinet qui le ramène sur les remparts, à la Porte Magnanen, contournant ainsi la partie sud de la cité et reproduisant le mouvement des roues des moulins tournant dans le canal de la Sorgue¹⁰. De plus, en mentionnant le pont suspendu qui conduit à l'île de la Barthelasse¹¹ et la chapelle des Pénitents Noirs au nord de la ville¹², le récit englobe même les lieux que Felix n'arpente pas, démontrant à quel point la géographie d'Avignon est d'abord cet espace intérieur qui hante le personnage¹³. Ainsi, la confusion spatiale repose également sur une confusion

chronologique, superposant itinéraires réels et itinéraires possibles, ceux que Felix a déjà suivis ou suivra plus tard, qu'il pourrait prendre mais délaisse. La narration hétérodiégétique vient ajouter à la complexité des anamnèses du personnage celle des prolepses annonçant au lecteur des « souvenirs à venir ». L'enchevêtrement des différentes séquences temporelles vient alors répondre à celui des ruelles afin de mieux égarer le lecteur. Le personnage, qui se trouve incapable de suivre un chemin linéaire et ne cesse soit de se retourner soit de se détourner, devient alors le double du lecteur, forcé de suivre un itinéraire circulaire qui le renvoie tantôt à l'avant, tantôt à l'après texte, et l'oblige ainsi à revenir sur sa propre lecture.

- 23 Le réseau des analepses et des prolepses crée en effet un dédale pour le lecteur : la Place Bon Pasteur, par exemple, n'existe pas¹⁴ tandis que l'hôtel Crillon se situe très exactement à l'opposé de la Porte Thiers vers laquelle se dirige Felix. Enfin, la référence à la Clinique Bosque et à la Banque Foix achève d'égarer le lecteur qui ne dispose plus d'aucun repère géographique. On comprend alors que le but de la promenade est moins de décrire un trajet que de déployer une errance qui se dérobe à tout repérage définitif et entraîne le lecteur dans une pérégrination intérieure, au cours de laquelle il est contraint de reconstruire tout à la fois la carte impossible d'une marche qui ne mène nulle part et le réseau chronologique d'un récit où passé et avenir se mêlent et se confondent. Le lecteur apprend ainsi à observer une carte qui fonctionne bien comme ce « pouvoir central, mais de polarisation ou de milieu, de coordination forcée » (539) au cœur duquel personnages et lecteurs se débattent en vain, revenant sur leurs pas sans jamais pouvoir échapper à l'espace qui les enserre.
- 24 Avignon devient alors cet espace particulier où les personnages font l'expérience de l'éclatement et de la discontinuité du réel. Ce processus de dislocation de la cité se poursuit en effet à travers les apparitions fugaces d'autres villes qui constituent, chacune à leur tour, une extension rhizomatique de la cité des Papes. Paris et Genève apparaissent alors comme les éclats miroitants d'Avignon, participant de la mise en place au sein du *Quintette* de cet « esprit des lieux » à la fois intangible et prégnant. Les cartes démultipliées d'Alexandrie, de Venise, d'Avignon, de Genève ou de Paris semblent se fondre en une même entité floue et menaçante pour composer la carte de la cité durrellienne, qui informe l'œuvre et se soustrait néanmoins à une appréhension directe. Au piège de la carte des villes répond alors celui de la carte des morts, qui circonscrit non plus l'espace mais le temps.

La carte des morts : espace de la conquête du temps

- 25 On se souvient de la carte serpentine retraçant la configuration des morts passées qui intrigue les enquêteurs venus constater le décès de Piers au début du *Quintette*¹⁵. Or, la carte mystérieuse n'est qu'un indice trompeur, révélant non pas l'assassin potentiel recherché par la police, mais la lente éducation qu'a reçue Bruce au contact d'Affad, c'est-à-dire son cheminement spirituel vers la mort :

[...] each separate single death had discharged itself with a throb of grief on to the heart of Piers, and the succession of falling sadnesses, like the grains of sand in an hour-glass, had gradually weighed upon his heart and his memory: until he realised that he was receiving an education for his own death. [...] Yes, that was the inner meaning of the map before which, for so many years and months, he had walked up and down, pondering; each name became a whole constellation of memories. (*Mn* 39-40)

- 26 La carte devient alors l'emblème d'un voyage singulier qui n'est plus voyage dans l'espace mais voyage dans le temps : la carte des morts indique, à rebours, le sens caché qui, par-delà le simple déplacement dans le monde bien réel des vivants, nous entraîne vers une exploration intérieure. L'univers réel, et non pas réaliste, dans lequel se meuvent les personnages du *Quintette* est ainsi celui d'une traversée rétrospective de cet espace troué par l'absence des êtres désormais disparus. La constellation de la carte des morts dessine un monde qui se referme sur lui-même, emprisonnant les personnages dans les spirales concentriques de l'ouroboros. Reproduisant la roue de l'ouroboros, la carte des morts figure à la fois le cycle infini des morts et des renaissances¹⁶ et se fait métaphorique du fonctionnement du roman qui s'articule sur ce que Bachelard appelle « la *dialectique matérielle* de la vie et de la mort », sur « une inversion sans fin de la matière de mort et de la matière de vie » (280).
- 27 Cette « inversion sans fin de la matière de mort et de la matière de vie » passe alors par une carte bien particulière qui ne s'inscrit plus dans l'espace mais dans le temps et qui vient marquer le corps des personnages.
- 28 Ainsi, le corps de Nancy Quiminal, qui rachète les Juifs condamnés en se prostituant avec l'officier allemand, se donne à lire comme l'espace d'une nouvelle inscription, non plus spatiale mais temporelle :
- The names of the Jews and other undesirables gathered up in the weekly list of *battus*, [...] were transcribed on long spills of paper and in form were delivered to the Mairie where the Etat Civil of the victim could be checked and his or her name transcribed in the register. [...] But then Fischer would arrive with these lists, unbuckling his belt and throwing it upon the hall table like a wrestling champion making his claim, issuing a challenge. [...] Naked on the bed with her, he would become heavily playful, touching her body and her lips with the long spills of parchment-like paper, and asking whom she would buy from his list. It was the sexuality of the satrap—he allowed her one or two, sometimes three, slaves of fortune. Their names were crossed out and were not transferred to the great official register. (Cn 768)
- 29 Le corps de Nancy se donne ainsi à lire comme cette carte anthropomorphe que décrit Liliane Louvel¹⁷ et qui n'est autre que le reflet énantiomorphe de la carte des morts de Piers : les noms qui seront sauvés et rayés de la liste esquissent la carte d'un temps volé, soustrait à la machine implacable de l'appareil nazi. Sauver revient alors à effacer les noms pour les réécrire en un lieu bien particulier : le corps de Nancy, espace secret qui abrite les noms de ceux qui échapperont à leur fin prochaine. Mais, symboliquement, cette carte d'un temps arraché à la mort demeure illisible pour la foule qui, dès la Libération, condamne Nancy. Le drame de Nancy devient alors celui d'une lecture manquée, puisque le corps dévoilé ne révèle rien d'autre au regard profane que la prostituée.
- 30 Le personnage emblématique de Nancy Quiminal nous guide alors vers l'appréhension d'une autre carte : celle de cette topographie temporelle, de cette carte à rebours qui transparaît sur le corps de la jeune femme et que reproduisent les multiples cartes dessinées, puis mal interprétées ou encore dérobées par les personnages au fil du texte. L'inscription n'est alors plus seulement celle de l'espace mais celle d'un temps qui laisse son empreinte sur les personnages, dans les méandres de leur imaginaire. Se déroule ainsi la carte d'un espace-temps hanté par les noms des morts – morts du passé et morts en puissance – qui dessinent une géographie non plus matérielle mais spirituelle. La carte ne renvoie alors en réalité pas tant à son contenu qu'à elle-même, la boucle serpentine n'en

ne finit pas de s'auto-représenter comme ce serpent qui se mord la queue et qui désigne dans un même mouvement « la mort qui sort de la vie et la vie qui sort de la mort » (Bachelard 280).

- 31 On comprend mieux dans ces conditions la symbolique de la carte des Templiers élaborée par l'historien Quatrefages qui tente, comme Nancy, de ramener les morts à la vie :

Blanford turned away to the great chart of the dead Templars and as he did so the dawn broke softly in the open street below. Its faint tinges of yellow and rose coloured the walls of that sordid room, almost like some signal from a past full of mystery and significance.

The dead names glowed like jewels, like embers still breathing in the pale ashes of the past. The names slowly recited themselves in his mind, each with its hush of death and silence cradling it. [...] Raynier de Larchant, Reynaud de Tremblay, Pierre de Tortville, Jacques de Molay, Hugues de Pairaud, Jean du Tour, Geoffroy de Gonneville, Jean Taillefer, Jean L'Anglais, Baudoin de Saint-Just. Inhabitants now of history, destroyed by blind circumstance [...] It was a riddle which would never be read, an enigma which still intrigued and baffled new generations of historians. (Lv 457)

- 32 La carte des Templiers se présente, elle aussi, comme une autre inversion : interprétée par Blanford comme « un signe venu d'un passé lourd de mystère et de signification »¹⁸, elle ne conduit pas le chercheur au trésor mais semble être à l'origine d'une illumination spirituelle qui a lieu à rebours, à contre-temps. Elle constitue alors pour le lecteur cette énigme « qui ne sera jamais déchiffrée »¹⁹ précisément parce qu'elle n'est pas destinée à être résolue mais reste à réécrire.

- 33 Il n'est alors guère étonnant de constater que les Templiers eux-mêmes sont ramenés à la vie à la fin du roman, comme pour confirmer la réalité de la magie opérée à travers la carte mystérieuse : conduits par Quatrefages hors de l'asile Baudoin de Saint-Just, Tortville, Jean Taillefer, Raynier de Larchant, Molay et Pairaud²⁰ sont ainsi libérés, comme autant de fantômes. Les noms éparpillés de ces personnages, qui semblent avoir désormais échappé à l'imaginaire carcéral dans lequel Quatrefages les avait emprisonnés, construisent alors une carte qui fait réseau, reliant non seulement les différents volets du *Quintette* mais aussi les différentes époques : Gnosticisme, croisades, et seconde guerre mondiale. Mieux encore, la carte initiale s'étend et se ramifie au fur et à mesure que ces personnages reviennent à la vie et se trouvent ainsi dotés de nouvelles caractéristiques surprenantes : les personnages historiques s'effacent alors au profit des protagonistes de la fiction. Baudoin de Saint-Just, ce meurtrier à l'allure pieuse, ressemble en effet à s'y méprendre à Mnemidis tandis que Raynier de Larchant apparaît en prédicateur psychopathe et artiste, évoquant les nombreux prédicateurs du *Quintette*.

- 34 La procession carnavalesque des fous échappés de l'asile dit alors bien plus que le simple retournement des forces de mort en forces de vie : elle est la preuve même de la transfiguration opérée par la carte de l'imaginaire, de cette métamorphose qui fait des ombres du passé des êtres doués de vie. Ainsi, les personnages durrelliens, fictifs ou historiques, traversent chez Durrell l'épreuve de la mort, à travers une écriture qui leur offre ce perpétuel devenir, ces transmutations infinies à partir d'un rhizome commun²¹. Les différentes cartes ne se mêlent pas, ne s'imitent pas, mais s'agencent, produisant cette génération particulière au roman qui met en œuvre « des communications transversales entre lignes différenciées » (Deleuze et Guattari 18).

- 35 D'Alexandrie à Avignon, le lecteur est conduit à arpenter des cartes d'intensités multiples : celles des villes, celles des corps, et celles de l'imaginaire. L'écriture

durrellienne se constitue alors véritablement comme cette carte définie par G. Deleuze, qui « concourt à la connexion des champs [...] ouverte, connectable dans toutes ses dimensions, démontable, renversable, susceptible de recevoir constamment des modifications » (20). L'œuvre d'art se fait ainsi ce laboratoire de l'expérimentation des possibles, devenant véritablement « affaire de performance » (20). Le lecteur-cartographe devient alors l'auteur d'une carte bien particulière : parti explorer, à la suite de l'auteur, la géographie d'Alexandrie et d'Avignon, il redessine la carte des nombreuses mémoires enfouies, il se fait archéologue des sensations perdues, il déchiffre les inscriptions de l'âme et du corps. L'espace de la lecture est alors bien plus que celui d'un simple voyage de carte en carte : il est aussi ce lieu où, comme l'explique Liliane Louvel, « la carte va au-delà de la carte », invitant à « la suture des espaces momentanément disjoints » (136). Or, la spécificité de la carte durrellienne réside précisément dans ce débordement du cadre qui fait entrer en relation lieux de la mémoire et mémoire des sensations, géographie physique et paysage des corps, cartes des villes et cartes des morts. Se dessine ainsi, pour le lecteur, dans l'entrelacs de ces conjonctions fugaces, une carte bien particulière : celle d'un espace-temps. Topographie des lieux, exploration du souvenir, déploiement des corps, spirale des cartes imaginaires apparaissent alors comme autant de tentatives de maîtriser le temps, diégétique, historique, humain.

BIBLIOGRAPHIE

- Bachelard, Gaston. *La Terre et les rêveries du repos*. Paris : Corti, 1948.
- Beaujour, Michel. *Miroirs d'encre*. Paris : Seuil, 1980.
- Chevalier, Jean, Gheerbrant, Alain. *Le Dictionnaire des symboles*. Paris : Robert Laffont, 2000.
- Deleuze, Gilles, Guattari, Felix. *Capitalisme et schizophrénie 2, mille plateaux*. Paris : Éditions de Minuit, 1980.
- Durrell, Lawrence. *The Alexandria Quartet: Justine, Balthazar, Mountolive, Clea* (1962). London: Faber, 1974.
- Durrell, Lawrence. *The Avignon Quintet: Monsieur, Livia, Constance, Sebastian, Quinx*. London: Faber, 1992.
- Forster, Edward Morgan. *Alexandria: A History and a Guide* (1922). London: Haag, 1986.
- Gracq, Julien. *En lisant, en écrivant* (1980). Paris : Corti, 1996.
- Jacob, Christian (dir.). *Cartes et figures de la terre*. Catalogue de l'exposition, Centre Georges Pompidou, 1980.
- Louvel, Liliane. *Texte/Image : images à lire, textes à voir*. Rennes : PUR, 2002.
- Nerval de, Gérard. *Œuvres II*. Paris : Gallimard, 1961.
- Wahl, François. « Le désir d'espace ». *Cartes et figures de la terre*. Catalogue de l'exposition, Centre Georges Pompidou, 1980 : 41-46.

NOTES

1. Edward Morgan Forster, *Alexandria: A History and a Guide* (1922). London: Haag, 1986.
2. Lawrence Durrell. *The Alexandria Quartet: Justine, Balthazar, Mountolive, Clea* (1962). London: Faber, 1974 : 38-39.
3. Nous soulignons.
4. Nous soulignons.
5. On sait que Lawrence Durrell possédait une édition anglaise du *Voyage en Orient* (1851), [Durrell's Library, S.I.U., Carbondale].
6. *Lv* 380-397.
7. "We turn a corner and the world becomes a pattern of arteries, splashed with silver and deckle-edged with shadow. At this far-end of Kom El Dick not a soul abroad save an occasional obsessive policeman, lurking like a guilty wish in the city's mind" (*J* 116). On ne peut manquer d'être frappé à la vue de ce seul exemple par la nature explicitement littéraire, voire livresque de la cité dont les contours rappellent au narrateur les barbes du papier : deckle-edge *n.* 1. the rough edge of handmade paper, caused by pulp seeping between the mould and the deckle (*The Collins English Dictionary*).
8. Ce passage rappelle en effet au lecteur les premières pages de *J* où Darley décrit non la rencontre précisément évoquée ici mais une autre qui lui ressemble étrangement et que reproduit indirectement le décor de AVQ : « We had not met for weeks, for we did not habitually frequent each other, and when we did it was in the little tin *pissotière* in the main square by the tram-station » (*J* 97).
9. De même, elle annonce celle de Blanford dans Paris après le départ de Livia : « He went on foundering more and more deeply in these patches of dream-nightmares which stretched away on all sides of him to the horizon [...] The dark streets of Vienna had been replaced by Paris. [...] Broken glasses, club feet, *arthritis deformans*, huge clubbed thumbs » (*Lv* 502). On voit ainsi comment on s'achemine progressivement vers une errance intérieure qui hante tous les personnages-artistes et à travers laquelle les villes se superposent sans acquérir pour autant aucune existence réaliste. La ville devient alors le lieu de l'indécidable, cette zone trouble entre réalité et cauchemar, veille et sommeil.
10. « the paddlewheels [...] turned night and day » (*Lv* 384-385).
11. *Lv* 384.
12. *Lv* 385.
13. « How well he had come to know it all; he was no longer a hesitant tourist, inspirited by the romance of its history, but one of the forty thousand residents now, his spirit almost embalmed in the boredom of its silences [...] » (*Lv* 383-384).
14. Seule existe à Avignon une rue du Bon Pasteur.
15. *Lv* 36-37.
16. Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Le Dictionnaire des symboles*, Paris : Robert Laffont, 2000 : 716 ; on se souvient à ce propos du commentaire d'Hassad : « "People want death really, life poses too many problems" » (*Lv* 510).
17. Liliane Louvel, *Texte/Image : images à lire, textes à voir*, Rennes : PUR, 2002 : 133.
18. « like some signal from a past full of mystery and significance » (*Lv* 457).
19. « It was a riddle which would never be read » (*Lv* 457).
20. *Cn* 946.
21. On se souvient ici de la définition que propose Gilles Deleuze du devenir : « Devenir est un rhizome, ce n'est pas un arbre classificatoire ni généalogique. Devenir n'est certainement pas imiter, ni s'identifier [...] » (Deleuze et Guattari 292).

RÉSUMÉS

D'Alexandrie à Avignon, Lawrence Durrell invite son lecteur à arpenter au sens figuré et au sens premier de “prendre la mesure” un espace géographique qui se transmue progressivement en espace littéraire. Bien qu'aucune carte ne figure dans les romans de Durrell, le *Quatuor d'Alexandrie* use de renvois précis à des cartes authentiques, telle celle de Forster qui semble a priori destinée à renforcer “l'effet de réel”. Or, la carte aux sources de la fiction oriente subrepticement le regard vers les dessous de la carte, c'est-à-dire vers l'Alexandrie grouillante qui échappe au plan. La carte réelle devient ainsi le prétexte à une extension rhizomatique de l'espace qui se fait progressivement géographie imaginaire. La cartographie, point de départ du rêve, acquiert alors une toute autre réalité, textuelle cette fois. La ville fonctionne donc à la fois comme donnée géographique et comme construction mentale : c'est cet espace qu'habitent les habitants et qui les habite. La carte anthropomorphique plonge alors le lecteur dans une traversée labyrinthique : les coordonnées se croisent et se recoupent, les lignes égarent au lieu de guider. Il n'est alors guère étonnant que l'Alexandrie qui réapparaît dans le *Quintette* s'écrite sur le mode de la disparition : en effet, si la carte nous y est décrite ce n'est plus cette fois pour nous montrer la ville qui s'y dessine mais son effacement progressif. Dès lors, le *Quintette d'Avignon* n'aura de cesse de nous faire errer entre les différents modes de (dés)écriture de la carte. Ce désir mortifère d'emprisonner l'espace et par lequel Durrell espère maîtriser le temps se trouve déjoué par une carte rhizomatique, qui sans cesse fuit, se dédouble, empêche toute territorialisation de l'espace fictif. La cartographie durrellienne est alors celle destinée au seul lecteur qui saura reconnaître la nature fondamentalement ambivalente de l'inscription de l'espace littéraire.

From Alexandria to Avignon Lawrence Durrell invites his reader to pace, that is both to walk through and to measure, a geographic space that slowly metamorphoses into a literary one. Although no map is included in Durrell's novels, *The Alexandria Quartet* does refer the reader to genuine ones, such as Forster's which initially seems to function as another “real effect”. Yet, the map that underpins the fiction deftly orients the reader's gaze towards the hidden map, into a mesmerizing Alexandria that defeats cartography. The real map thus serves as a pretext for the rhizomatic expansion of a space that slowly unfurls the geography of the imaginary. The cartography which initially stirs the dream thus appears to belong to another layer of reality—a textual one. The city thus operates as a geographic anchorage and as a mental projection haunting its inhabitants. The anthropomorphic map throws the reader into a labyrinthine crossing through which overlapping spatial coordinates lead him astray. It is then no wonder that Alexandria should resurface in *The Avignon Quintet* only to disappear: the description of its map does not so much unveil the city as its slow erasure. Henceforth *The Avignon Quintet* will never cease to make us wander through the various modalities of (un)mapping. This death-driven desire to capture space that betrays Durrell's desperate hope to master time is perpetually defeated by a rhizomatic map that keeps branching out and thwarts any territorialisation of fictional space. Durrell's cartography can then only be decoded by the reader who acknowledges the fundamentally ambiguous inscription of literary space.

INDEX

Mots-clés : fiction, carte, rhizome, géographie littéraire

oeuvre citée Alexandria Quartet (The), Avignon Quintet (The)

Keywords : map, literary geography

AUTEURS

ISABELLE KELLER-PRIVAT

Isabelle Keller-Privat est membre du CAS (Cultures Anglo-Saxonnes) et Maître de conférences – HDR au département d'anglais de l'université de Toulouse 2 Jean Jaurès où elle enseigne la littérature britannique et la traduction. Lauréate de *The International Lawrence Durrell Prize for New Scholarship* en 2000, elle a participé à plusieurs colloques et ouvrages par des articles portant sur la conception durrellienne de l'espace-temps, l'intertexte Bouddhiste, les rapports entre écriture, peinture et poésie. Elle s'intéresse également à l'œuvre de V.S. Naipaul et de Jon McGregor. Elle vient de publier le premier essai critique sur les recueils poétiques de Lawrence Durrell : *Between the Lines. L'Écriture du déchirement dans la poésie de Lawrence Durrell* (Presses universitaires de Paris Ouest, 2015).